

## 〈天才〉のジェニアロジー

—ヴィルヘルム・ディルタイ「詩人の想像力と狂気」周辺

Die Genealogie des Genies

天 野 雅 郎 (教育学部哲学)

### 1

すでに今では遠のいてしまった歴史の一齣を、想い起こすことで私たちの主題の輪郭を、おぼろげながらも浮かび上がらせることから始めよう。——それは例えば、ハンス・カロッサの『美しき惑いの年』の中で、その主人公たちが友人のピアノ・コンサートに集い、やがて耿々としたランプの光の中で語り合う、「われらのプロメーティス」の一夜である。

周知のように、カロッサの『美しき惑いの年』は19世紀の末年、正確には1897年から98年にかけて、彼がミュンヘンの医科大学の学生であった自ずからの青春を、その文字どおりの「美しき惑い」の数々と共に喚び起こさんとしたものである。このカロッサの自伝的作品が1941年、折しも第二次世界大戦下の息苦しい雰囲気の中に、産み落されたものであるという特殊な事情を、ひとまず今は棚上げにして、この『美しき惑いの年』に描かれた主人公たちの若き日に眼を転じるならば、そこには当時の社会や文化の抱え込んでいた、様々な「時代の空気」に対する貴重な記録が遺されていることに気が付くであろう。例えば、彼ら友人のピアノ・コンサートに集う、若き「芸術の使徒たち」が、その夜、どのような共通の思いを抱いて談話に熱中したのかを、カロッサは次のような言葉で語り始めている。——「その談話はすぐさま、今宵ここに集っている者たちにどういう思いが共通しているかを、はっきりと示したのであった。これらすべての若い心情の中には、ある名づけがたい新しいものがたぎっていた。誰もが、自分から他から、異常なものを期待していた。しきたりのものは価値を疑われた。人は宗教を捨てて、魔術にはしった」(手塚富雄訳)。

この名づけがたい新しいもの、異常なものに対する関心を、カロッサは「永遠に秘められたものに対する好奇心」と呼んでいるが、ここで私たちが第一に注目したいのは、このような当時の若者たちの心の中に眠ざめた特殊な関心が、「ともすれば奇妙な現われかたをした」ということ、カロッサ自身の表現をもって言い換えるならば、「われわれをからめている五官の陰鬱なまやかしを突き破りたい」という「念願」を叶えんがために、「一同は疾病を礼拝して、それを天才と偉大に到達する通路のように思いこんだ」ということである。いわゆる「宗教」から「魔術」へという表現も、無論、この間の事情をふえんするものに他ならないが、しかし私たちが第二に注目したいのは、この他ならぬ「美しき惑い」たる「思いちがい」にも、「一種の真理の萌芽は秘められている」のだと、カロッサが主張していることである。——「すでに古代人も、自然が或る人物に大きい卓越性を授けたばあい、それに応じて他の点における欠陥を伴わしめたということを知っていたではないか。そういうわけで、われわれは天分に恵まれた人の健康障害について大いに談じあった」。

それは例えば、「ショパンの肺患」であり「ヴェルレーヌの飲酒癖」であり、はたまた「レーナウ、フーゴー・ウォルフ、ニイチェ等の精神錯乱」でもあったようである。「シーザーやナポレオ

ソ」の癲癇病といったものも、この彼らの話題の中心から抜け落ちてはいない。ともかくも、このような「天才」と「疾病」との共通性、もしくは同一性を、当時の若者たちが夜を徹して熱烈に談じ合ったということ、かてて加えて、そのような自然の神秘が「古代人」へと通じ行く、「一種の真理の萌芽」を内包するものとして、彼らには捉えられたということ、このような「時代の空気」の中に『美しき惑いの年』の主人公たちが、息づいていたことを記憶に留めていただきたい。もちろん、その「たれかれの顔からは、懸命に自分のなかに変質の素質を掘りあてようと探しまわっているさまが見て取れた」ことも、また「天才の一片を手に入れんがために」、悪魔ならぬ「病氣」の「デーモンに多少の賛をささげること」すら、「敢えて辞せない勇者は少ないらしかった」ことも、ここで断わるまでもないことである。

しかるに、このような魔術めいた「時代の空気」の中で、はたしてカロッサ当人は、どうであったのかと言えば、その「特殊な才能」を証明するのに有利な材料が、せいぜいのところ、彼には「月夜彷徨症」の他には持ち合わせがなかったかのようなのである。「どうもそれでは重味がたりなかった」ようだと、カロッサは苦笑しているが、その時、彼が縋りつき、慰めを与えられんとしたのが、まさしくゲーテであったことは注目されねばならない。それというのも、この『美しき惑いの年』が出版された当時、やがて『狂った世界』（1951年）の中に描き出される時代背景の中で、あえて『現代におけるゲーテの影響』（1938年）を物語らねばならなかったカロッサにとって、その「ゲーテこそは健康と完全性の精華としてわれわれにつたえられていた」、常に変わらぬ存在であったからに他ならない。天才と疾病との共通性、あるいは天才と健康との共通性を談じ合うことは、カロッサにとっては決して過ぎ去った、自ずからの青春の甘美な追憶ではなかったはずである。しかし、ただ一点のみ、カロッサは次のように付け加えている。「われわれはまだあの鋭敏な嗅覚をもつメービウスについては何も知らなかった」のだと。――

## 2

ヴィルヘルム・ディルタイの詩学への門を潜るに際し、私たちが『美しき惑いの年』の主人公たちに先導役を依頼したのは、このような彼ら当時の若者たちの中に、おそらくはディルタイの詩学の直接の読者たちと、ほとんど変わらぬであろう青春像を、見出すことができるのではないかと考えたからである。周知のように、ディルタイの詩学の代表作としては、通常、E・ツェラーの古稀記念論文集に掲載された『詩人の想像力』（1887年）が挙げられるが、それは『美しき惑いの年』の主人公たちからは、ちょうど十年の歳月を遡るものである。ちなみに、ディルタイの生まれたのは1833年、このようなディルタイを始めとする、いわば「1850年代の青春」（三島憲一『ニーチェ』）からするならば、ここには作者と読者という大きな隔たりを介しつつも、いわば「1890年代の青春」が向かい合っているという、ひとつの構図が想定されることになる。

そもそも『詩人の想像力』という表題からも窺われるように、ディルタイの詩学の中心課題は人間の創作能力、殊に「詩人の創作の心理学的な説明の試み」（第2篇第2章）と、「この心理学的な基礎づけの上に建てられうる、詩的手法の理論への展望」、なかんずく「その詩的手法の普遍的妥当性と歴史的限界性」（第4篇）の認識にあったが、もとより「生の哲学（Lebensphilosophie）」の主導者たるディルタイにとって、その生の理解のオルガン（機関）として、芸術が彼の哲学全体の、宗教と並ぶ重要な構成要素であったことは、断わるまでもない。殊に、このような生の理解の範例として、詩人の想像力の具体的な究明が、ディルタイの哲学の強固な縦糸であったことは、周

知の『体験と詩作』（1905年）、あるいは遺稿の『偉大なる想像文芸』（1954年）からも明らかであるが、ここでは、このような詩人の想像力の具体的な究明の成果を踏まえつつ、『詩人の想像力』への格好の道案内役を果たしている、「詩人の想像力と狂気」（Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn）を取り上げてみたい。より正確には、その「詩人の想像力と狂気」を中心として、その周囲に浮び上がってくる当時の時代の相貌や、あるいは様々な世代の共感や葛藤といったものを、ここに掴み取らんとすることが、目下の私たちの主題である。——

この「詩人の想像力と狂気」という論考は、当初、1886年8月2日、ディルタイがベルリンのペピニエーレ軍医学校の創立記念日に際し、その祝祭講演として発表したものであり、この段階において、すでに『詩人の想像力』の口述筆記が終了していたことも、ディルタイ自身の書簡から明らかである。ちなみに、このペピニエーレ軍医学校は1796年、プロイセンのフリードリッヒ・ヴィルヘルム三世によって設立され、カイザー・ヴィルヘルム・アカデミーの名をもって知られているが、それ故に1886年は、同軍医学校の創立九十周年に当たる。この時、すでにディルタイは五十三歳、1882年以降、母校であるベルリン大学の哲学教授として、その精力的な研究と教育の活動に邁進していた時期である。彼の主著の一冊である『精神科学序説』は、このベルリン大学着任後の最初の著作として、すでに1883年に出版されているが、このペピニエーレ軍医学校の創立記念日に際し、ディルタイが「詩人の想像力と狂気」なる演題を選び取った理由も、それは一方において、詩人の想像力が「精神生活の至上の一成果でありながら」、他方において、「その根を深く自然の内へと下ろ」す、いわば精神的な事象と身体的な事象との結節点であったからに他なるまい。

言い換えるならばディルタイは、この「詩人の想像力と狂気」という演題によって、一方では自ずからの詩学の中心思想の抜粋を、つまりは「一詩学の土台石」としての詩人の想像力の解明を、夢や狂気、あるいは催眠や幻覚との医学的な連関において提示しつつ、このような「医学の研究と哲学との連関」、つまりは「人間性の多面的な考察から流れ出る人間的な精神」が、「次代を担う医師たちにおいても育み、養われること」を願い求めていたと見なすことができるであろう。無論、そのような「次代を担う医師たち」の中に、カロッサの『美しき惑いの年』の主人公たちの姿を、二重写しにしてみることも不可能ではない。しかし、その時、この「次代を担う医師たち」の中には、たしてディルタイの発言が如何なる連動を惹き起こしたのかは、ディルタイ自身の教育的な配慮とは、おのずと異なる問題であったと言わざるをえない。いったいに作者にとっても、読者にとっても、両者は相互の誤解と暴力なしには、存立しえないものである。

### 3

「詩人の想像力と狂気」という表題からも窺われるように、ここにおいてディルタイは、詩人と狂気との連関を、いわゆる想像力（構想力）の問題を中心として解明せんとするが、ディルタイにとって詩人とは、文字どおり天才（Genie）の別表現に他ならない。しかも、このような天才と狂気との連関は、すでに触れた『美しき惑いの年』の主人公たちと同様、ディルタイにとっても、その淵源を「古代人」の「知」へと、つまりはデーモクリトスやアリストテレース、あるいはセネカやホラーティウスへと遡りうるものである。それはディルタイ自身の言葉をもって表現するならば、まさしく「古代詩学の不動の定理」に他ならない。例えばプラトーンは『パイドロス』の中で、いわゆる狂気を二つの種類に、つまりは人間的な病いによって生じる狂気と、神に憑かれることによって生じる狂気との二種類に分ち、この後者の神的な狂気こそ私たち人間にとっての、最大の賜物

であると主張する。例えば、ムーサの神々から授けられる狂気（詩人の靈感）に与かることなくしては、如何なる詩人といえども不完全な、技巧のみの詩人として消え去る以外にはない（256A, B）。——

このような古代詩学における天才と狂気との類縁性が、例えばカロッサを始めとする当時の若者たちの胸を揺すぶったのは、すでに触れたように彼らの「若い心情」の中に、ある「名づけがたい新しいもの」がたぎり、「誰もが、自分から他から、異常なものを期待し」、その結果として「しきたりのものは価値を疑われた」からに他ならない。しかし、想起こそすなわち、このような旧来の「しきたり」に対する嫌疑や価値の顛倒に、そもそも近代における天才概念の成立と展開が結び付いていたことも、周知のとおりである。ごく大雑把な物言いとして、方法と規則の遵守に基づく古典主義への反動から、18世紀における天才概念の成立と展開を読み取ることは、ほぼ私たちの常識的な見取り図と言えるであろう。例えば、そのような18世紀における啓蒙主義思想の、理論的集大成ともいべき『百科全書』（1751-70年）において、すでに「天才」は規則や法則、つまりは「趣味」との明確な対比において捉えられている。——「趣味はしばしば天才とは別のものである。……趣味の規則と法則とは天才に首かせをはめる。天才は崇高なもの、感動的なもの、偉大なものへと飛翔するために、趣味の規則や法則をやぶる」（桑原武夫訳編）。

このような趣味と天才との対立は、18世紀のイギリス美学において、その美学理論の中心問題となるに至っている。E・カッシーラーの『啓蒙主義の哲学』から、その周到的な叙述を借り受けるならば、そもそも古典主義美学において、いわば「理性の最高の昇華であり、理性の一切の機能と能力の精髓」であった天才の概念を、その理性と趣味、つまりは鑑賞と受容の側から解き放ち、これを創作と造形の側へと転移した最初の人物としては、例えばシャフツベリーの名が知られている（中野好之訳）。シャフツベリーにとって天才とは、もはや鑑賞者の側ではなく、創作者の側にこそ、求められねばならない存在である。そして、それ故にこそ、このシャフツベリーによって作上げられた哲学的中核に、その側面的な支持を絶えず与え続けていたのが、いわばシェイクスピアとミルトンという具体的事例の発見であり、この両者の名前は向後、あらゆる天才問題の理論的究明の中軸を形成することになる。

このようなシェイクスピアとミルトンへの依拠を、最も明瞭な形で表現していたのは、例えばエドワード・ヤングの『独創的制作論』（1759年）である。いわばヤングによって非理性主義的な天才解釈は、その「頂点」に到達することになる。ヤングに従うならば、天才の創造と理性の規則との間には、もはや魔術師と建築士との差異にも比すべき、絶大な懸隔が存在している。「この詩作の魔術はなんら知性の媒介を必要としないし、またこのような媒介に甘んじもしない。なぜならば詩作の魔術の本当の力は、まさにその直接的性格に存するからである」（カッシーラー）。ヤングに従うならば、シェイクスピアの戯曲を産み出した根源的な力は、決して学問的な教養や理性的な尺度ではない。彼は自ずからの前に広げられた二冊の書物、つまりは「自然と人間という二冊の書物」を、他に比べようのない力で読みこなすための、まさしく魔術的な眼を備えていたに過ぎないのである。

しかも、この自然という書物（所産的自然）を読みこなす者は、彼自身の内に、その自然という能力（能産的自然）を宿した者でなくてはならない。否、むしろ彼自身が、その自然そのものでなくてはならない。例えば、すでに触れたようなシャフツベリーや、あるいはヤングの絶大な影響下に生まれたシュトゥルム・ウント・ドランクの時代、つまりは18世紀後半のドイツの「天才時代」において、文字どおり天才は自然の同義語に他ならない。若き日のヘルダーやゲーテを熱狂させた

シェイクスピアの名が、そのまま創造の根源としての自然へと直結していく有りさまを、私たちは彼らの息詰まるばかりの叫びの中に聴き取ることができる。――「私は叫ぶ。自然！自然！シェイクスピアの人間以上に自然なものはない、と」（「シェイクスピアの日に」小栗浩訳）。

#### 4

このようにして天才は、18世紀の後半から19世紀の前半にかけて、文字どおり自由と創造と自然の三幅対の同義語となるに至る。それはドイツを中心として考えるならば、ディルタイの主張する「ドイツ運動」（Deutsche Bewegung）の時代に当たっている。そして、このような天才時代と天才崇拜の中心に、そのパラディグマ（範例）として聳立していたのが、シェイクスピアであったとすれば、そのシェイクスピアの観念的偶像化を背後から支え、そこに一種の祖型としての役割を果たしていたのが、ここでもシャフツベリーからゲーテへと一貫して用いられている、いわば神話的形象としてのプロメーテウスの存在である。例えば、すでに触れた若き日（1771年）のシェイクスピア論において、ゲーテは文字どおり、シェイクスピアをプロメーテウスに対置し、この「半神」と競い、この「半神」に倣い、シェイクスピアという「巨人」は「一筆一筆」、「自分の人間を型どっていった」のだと賛美する。

ドイツにおけるシェイクスピアの移入と消化の歴史が、そのまま啓蒙主義から理想主義への転換を意味していたことは、例えばヴィーランドやレッシングのシェイクスピア論から、ヘルダーやゲーテのシェイクスピア論への、深化においても認められるところであるが（Fr. グンドルフ『シェイクスピアとドイツ精神』参照）、それはディルタイの主張する「ドイツ運動」の発展区分からするならば、いわゆる第一の世代から第二の世代への受け渡しに当たっている。そして、ディルタイに従うならば（『生の哲学』）、この第二の「新しい世代が形造り続けた生の理想」こそ、まさしく「文芸と学問と倫理にわたる生産的な天才」に他ならない。その意味においては、このようなドイツにおける天才概念の進出を、いわば象徴的に代弁していた「汎神論々争」が、文字どおり自由と創造と自然の問題をめぐる、他ならぬゲーテの「プロメーテウス」（1774年）を起爆剤とするものであったことも、決して偶然ではあるまい。――

この「汎神論々争」の経緯については、ディルタイの『体験と詩作』に、その詳細が述べられているが、ここで私たちにとって興味ぶかい問題は、このような「ドイツ運動」の第一の世代から第二の世代への移行において、その決定的な分岐点を象徴していたゲーテの「プロメーテウス」の、いわば間接的な影響に関わるものである。すなわち、この「汎神論々争」を惹き起こし、しかも一旦は失なわれたはずの「プロメーテウス」の旧稿が、やがて再び陽の目を見るに至った時（1819年）、その「プロメーテウス」の「新しい世代」に対する「影響」を、七十歳にもならんとするゲーテが、「大変に恐れた」という逆説的な関係性である（K・ケレーニイ『プロメーテウス』辻村誠三訳）。この「新しい世代」とは、ディルタイの表現をもってすれば第三の世代、そして更には他ならぬ、その第三の世代の衣鉢を受け継ぐディルタイ自身の世代に他ならない。ゲーテは彼らに対して、いったい何を恐れたというのであろうか。

それは当然、すでに触れたような天才と自然との関係において、つまりは天才が規則や模倣の対立物でありながら、その自由と創造は、どこまでも、やはり自然との根源的な同一性を維持してなくてはならないという、いわばゲーテの天才概念のパラドキシカルな核心に触れるものであったからに違いない。それというのも、ゲーテは天才の「独創性」という概念を、「独自性」と「根源

性」という二様の意味で解釈するように求めていたからである（E・シュタイガー『ゲーテ』木庭宏他訳）。この両者の間には、必ずしも必然的な繋りが存在しているわけではない。むしろ、この両者を互いに結び付けているのは、単に「模倣への反対」という共通の主張に過ぎない。しかし、ゲーテにおける天才概念の進出と後退にとって、この「独自性」と「根源性」との区分は「一つの決定的な結論」をもたらすものであり、それはゲーテにおいて頻用される芸術の比喩、いわゆる「樹木との比較」からも明らかなることである。すなわち、この自然と芸術との根源的な同一性において、最も独創的な作品とは、最も独自の作品ではなく、むしろ自然の単純な、そして偉大な形式と、最も接近した作品であると見なされねばならない。言い換えるならば、天才に必要なのは、独自の独創性ではなく、むしろ根源的な独創性であるのだと、ゲーテは主張するわけである。

## 5

もはや神話的形象（半神）としてのプロメーテウスの存在が、如何なる点でゲーテの天才概念の変化を、つまりはゲーテにおける天才概念の自己批判を、内包するものであったのかは明らかである。いわゆる「おれの大地」に、「おれは坐って、おれの姿に似せて／人間をかたちづくる」（高橋重臣訳）のだと叫ぶプロメーテウスの熱狂は、その強烈な自我意識と自己矜持の故に、たとい独自の芸術家たりえても、決して根源的な芸術家たりうるものではない。ゲーテにとって「すべてを果たしてきた」のは、断じて「おのれ自身」の「聖らかに燃えさかる心」、つまりはプロメーテウスの反抗心ではなかったのである。「ほかならぬこの点において、ゲーテはまた彼の仲間たち、すなわち反抗心よりする独創的天才たちと、たもとを分かつのである」（シュタイガー）。

想起こすならば、すでに触れた『美しき惑いの年』の中で、その主人公たちが天才と疾病との同一性を語り合う、ピアノ・コンサートの一晩を、カロッサが「われらのプロメーテウス」の一章の挿話として物語ったことは、この意味においても、極めて暗示に富むものと言わなければならぬまい。彼ら1890年代の青春も、そして恐らくは何時いかなる時代の青春も、このようにしてゲーテを「恐れ」させた「新しい世代」のプロメーテウスを、それぞれに必要としているに違いない。そして、それは他ならぬゲーテ自身の、つまりは「自然のみが、偉大な芸術家をつくりだす」のであり、「規則というものはすべて、なんといつて弁護しようとも、自然の真実な感情とその真実な表現を破壊してしまうものなんだ」という、例えば『若きヴェルターの悩み』（1774年）における彼自身の姿に他ならなかったはずである（前田敬作訳）。――

例えば、このようなゲーテの自己批判を踏まえつつ、天才時代における天才概念の跳梁を論難したのは、周知のようにヘーゲルである。ヘーゲルの『美学講義』に従うならば、芸術作品を天才的で霊感的な、そして独創的な精神の所産としてのみ捉えることは、これを形式的で抽象的な、そして機械的な規則の所産としてのみ捉えるのと同様、極端な誤認に過ぎない。いわばゲーテやシラーの「初期の制作」によって招来された天才時代とは、このような過度の誤認が横行闊歩した時代であり、それ故にゲーテやシラーの「初期の制作」といっても、それが「往々にしてなお粗野蕪雑であり、冷くて平板無趣味である」という事実を免れているわけではない。ヘーゲルに従うならば、天才も「思想の涵養や制作上の練習を要するということを知らねばならない」のであり、しかも彼が「高級な芸術家であればあるほど」、天才は「精神と心情との深みを知らなければ」ならない。それは天才が「内外の世界」の「深い研究」を必要としているということである。――「天才が円熟した、内容の充実した、それ自体において完成したものを成しうるには、まず精神と心情そのも

のが生活や経験や思慮によって深く豊かに涵養されていなければならぬ」（武内敏雄訳）。

ディルタイが「詩人の想像力と狂気」において、例えばシェイクスピアやセルバンテスやディケンズを引きつつ、彼らの「多くの経験」と「豊かな生涯」を持ち出すのも、このようなゲーテやヘーゲルの古典主義的な天才概念を踏襲するものと言えるであろう。その意味においてはディルタイが、いわばゲーテを恐れさせた「新しい世代」の一員でありながら、やはり基本的には、いわゆる「ドイツ運動の第三の段階の哲学者」（H・ノール）であったことの証左とも言えるであろうか。ディルタイにとっても天才とは、あくまでも「健康で、完全な人間」であらねばならない。それはヘーゲルの表現をもってすれば、「真の独創性は真の客観性と合致する」という命題に重なり合うものである。この点をディルタイ自身の言葉によって補足するならば、彼は「真の詩作が典型的なもの、理想的なものを産み出す」、しかも「法則的に」産み出すのだと主張する。

典型的なもの、理想的なものとは、例えばドン・キホーテやハムレットやファウストといった、いわば「想像力の蒼穹」に憩う「不死なる人物たち」である。もちろん、すでに触れたようなプロメーテウスの神話的形象を、ここに私たちが付け加えるのも当然のことである。彼らは私たち「死すべき人間」の「あらゆる経験を踏み越えて」いる。しかし、それと同時に「偉大な詩人の徴表」は、このように「彼が一切の経験を踏破する類型を産み出しながら、それにも拘わらず私たちは、その類型によって通常の経験を一層よく理解し、それらの経験を私たちの心胸へと、より親密に引き寄せることができる」という逆説的な関係性にある。しかも、たとい地上の生命が硬直し、どこかで新しい人類が再び誕生するような事態が生じたとしても、やがて「同じ限られた数の」類型が成り立つであろうとまで、ディルタイは主張する。「それというのも同一の法則が、至る所で人間の想像力と本性（自然）を支配しているからである」と。その意味においては、すでに触れたように忘却の淵から、再び蘇った「プロメーテウス」の旧稿を、ゲーテが恐れたという事態も、決して故なきことではない。

## 6

ディルタイの天才論がヘーゲルと同様、その文学上の範例として、ゲーテを仰ぎ見るものであったとすれば、彼に哲学上の先鞭を着けた理性主義的な天才論としては、やはり何よりも、カントの周知の見解を指摘せねばなるまい。例えばカントの『人間学』（1798年）において、すでに触れたような独創性と客観性との統一は、いわゆる「模範的独創性（musterhafte Originalität）」（第1部第57節）として特徴づけられている。そもそもカントに従うならば、天才とは発見の才能ではなく発明の才能であり、それは「ただ芸術家にのみ」、しかも「自己の作品を根源的に制作する素質をもつ芸術家に」のみ、与えられるものでなくてはならない（坂田徳男訳）。しかし、この根源的独創性は、決して規則や概念を排除するものではない。むしろ概念や規則、すなわち悟性と調和した構想力（想像力）の独創性のみが、本来の天才の名に値するものであり、それは「範例として模倣される価値のある」もの、つまりは模範的独創性と呼ばれるに値するものである。

このような『人間学』の叙述の背景には、当然、周知の『判断力批判』（1790年）の天才概念が前提とされている。いささか重複めいた説明とはなるが、そもそもカントに従うならば、「天才の第一の固有性」は「独創性」にある。しかし、この独創性は「同時に模範、すなわち範例的」なものであらねばならない。それは他者に対して判定の尺度や規則の、用をなすものでなくてはならないということである。しかし、その模範や尺度や規則を、天才は「自然（本性）として」与えるこ

としかできない。しかも、「学問にではなく芸術に」与えることしかできない。以上の分析（第46節）からカントは、天才を次のように定義づけている。——「天才とは、ある主観の天与の才能が、自ずからの認識能力の自由な使用において開示する、模範的独創性のことである」（第49節）。

このようなカントの天才概念の規定に、18世紀の詩学の全体を支配した、いわゆる天才と規則との葛藤の、まさしく批判的な解決を見出し、その歴史上の決定的な位置づけを与えようとしたのは、これまた晩年のゲーテの発言である（『詩作と真理』）。一方のカントにとってのゲーテが、ただか『若きヴェルターの悩み』の作者としてしか知られていなかったのに対し、ゲーテにとってのカントとは、まさしく「同じ道」を、「独立に」追いつけた偉大な先達であったかのようなのである（『エッカーマンとの対話』）。しかし、このようなゲーテのカント評価にも拘わらず、この両者の間には決定的な隔たりが存在していたことも、確かではなかったであろうか（カッシーラー『ルソー・カント・ゲーテ』参照）。それはディルタイの表現をもってすれば「ドイツ運動」における、いわゆる第一の世代と第二の世代との共感と反発であり、この点を天才概念の成立と展開から捉え直すならば、もはや天才はカントの慎重な言い回し（「天才は芸術のための才能であり、学問のための才能ではない」）とは裏腹に、「あらゆる創造的な能力一般の普遍的な根拠」として、芸術のみならず学問をも、そして倫理をも変革しなくてはならないという、絶大な要請を含み有つものへと変貌していくということである。——

ディルタイが「詩人の想像力と狂気」において、天才の枠組みを明確に詩人に限定しているのも、その意味においては、カントの路線の忠実な継承と言えるであろう。無論、ディルタイが宗教的世界観、芸術的（文芸的）世界観、形而上学的世界観において、それぞれの世界観の代弁者を天才として規定していることは、周知のとおりであるが（『世界観学』）、そのような天才と少なくとも、学問や科学の領域は切り離されたものでなくてはならない。その点、この「詩人の想像力と狂気」において、おそらくはディルタイが格好の下敷きとして使用したのが、アルトゥール・ショーペンハウアーの『意志と表象としての世界』（1819-44年）であったことは、その背反的な関係性において、きわめて興味ぶかいものである。

それというのもショーペンハウアーにとって、天才とはディルタイと同様、その位置づけからするならば、科学ではなく、芸術の領域にこそ想定されねばならないものであったからである。そもそも『意志と表象としての世界』において、この世界の本質とはアイデア、つまりは千変万化する、不安定で相対的な現象の背後に、その法則と連関からは独立に存在している永遠のアイデアであったが、ショーペンハウアーにとって天才とは、そのアイデアの純粋な観照の能力、しかも「鏡」のごとき明澄性をもって、この世界の本質を映し出す明晰な「眼」であらねばならない（第36節）。言い換えるならば、それは「天才性」が完全な「客観性」、すなわち日常的で現実的な、この世界や自己を完全に忘却し、いわば客観と同化した主観であるということを意味している。そして、それ故にこそショーペンハウアーにとって、このアイデアの純粋な観照の世界は、個々の事物の抽象的で理性的な認識、つまりは事物と事物との相互関係にのみ汲々としている学問や科学ではなく、むしろ観念的で直観的な芸術の領域にこそ想定されざるをえない。ショーペンハウアーに従うならば、そもそも芸術の唯一の起源はアイデアの認識であり、芸術の唯一の目標は、そのアイデアの認識の伝達である（西尾幹二訳）。



7

ところがショーペンハウアーにとって、この天才の定義は、ある奇妙な、しかし彼にとっては当然の帰結を惹き起こさざるをえないことになる。すなわち、このように天才の領域を芸術の領域に等置し、その芸術を「根拠の原理から」、つまりは事物の抽象的で理性的な相互関係の認識から、「独立している事物の観察の仕方」として規定する以上、往々にして天才には事物の連関の認識、つまりは個々の有限で多様な、日常的で現実的な事物の連関の認識が、置き去りにされている場合が見出される。無論、それはショーペンハウアーにとって天才が、「ひたすらアイデアだけを見、アイデアだけを求め」んとする、いわば意志への奉仕から解き放たれた「純粋な認識主観」であったからに他ならないが、このような天才における事物の連関の認識の欠如を、ショーペンハウアーは他ならぬ、狂気との類縁性において指摘することになるのである。ショーペンハウアーにとって「狂気(Wahnsinn)」とは、そもそも理性や悟性の欠如ではなく、一種の「記憶の欠如」であるが（第6節）、それは単に記憶が欠落しているという意味ではなく、むしろ記憶の糸が散り散りとなり、その継続的な繋がりが欠落している場合のことである。言い換えるならば狂人は、いわば眼の前に存在するものに関してではなく、むしろ眼の前に存在しないものに関して、その両者の「すきま」を「フィクションをもって満たす」のであり、この「妄想が高い程度に達すると、完全な記憶喪失が発生するようになる」（第36節）。すなわち、その記憶の連関を狂人が誤認し、あるいは妄想するのと同様に、往々にして天才にも事物の連関の認識が、欠落している場合が見出されるのであり、このようにして天才と狂気とが「直接に境を接する」という事実は、すでに触れたような古代詩学の定理や、あるいは天才の「伝記」や「逸話」、そして更には実際の「精神病院」の経験によって明らかなものとなるのだと、ショーペンハウアーは主張するのである。――

近代以降の哲学史上において、このような天才と狂気との直接の結び付きに触れたのは、例えばパスカルであり、ディドロであったが、彼らと同様にショーペンハウアーもまた、天才と狂気との隣接的な現象性、いわんや歴史的で制度的な分割性をすら、示唆しているかのようである（M・フーコー『狂気の歴史』参照）。しかし、当時、このようなショーペンハウアーの推断が、実に多くの賛同者や信奉者を、彼の周囲に集わしめたことは、彼自身の直接の影響力によるというよりも、むしろ彼の精神的地平から思索する幾つかの世代、つまりは「1850年代の青春」を始めとする幾つかの青春の、その受容力によるところが大であったと言わざるをえないのではなかろうか。その最も典型的な例証としては、例えば「ヤーコプ・ブルクハルトに認められうる文化史への耽美主義的な逃避」、あるいは「ヴァーグナーやニーチェの陶酔的で、頹廢的な芸術崇拜と天才礼讃」を指摘することが常套であるが（J・シュミット『天才思想の歴史』）、例えばニーチェがショーペンハウアーの『意志と表象としての世界』を貪り読み、この「激しく暗い天才の力」に身を委せた1865年の前年、やがて「天才と狂気」という流行語を産み出すことになる、C・ロンブローゾの同名の著作が出版されていることも、忘れられてはならない事実である。

ちなみに、このロンブローゾの『天才と狂気』の、ドイツ語訳が刊行されるのは1887年、ディルタイの「詩人の想像力と狂気」の翌年に当たるが、このように天才の創造を癲癩の家系と結び付け、そこに精神異常の変質形態を措定する、いわゆる精神病理学的な天才論としては、例えば1859年、すでにJ・J・モロー・ド・トゥールの『異常心理学』が出版されている。ここにおいて天才は、まさしく狂気や白痴と同一の、一種の器官上の変質へと還元されるに至るが、このような精神病理

学的な天才論の延長線上に、例えば私たちにも周知のE・クレッチュマーの『天才人』（1929年）や、あるいはW・ランゲ＝アイヒバウムの『天才・狂気・名声』（1928年）といった著作が聳立していることも、断わるまでもない。ただし、もはや前者は天才を、生物学的観点からの「極端な変種」として規定するに過ぎず、また後者は天才を「一種の函数」、すなわち社会学的事象との関係性において理解しようとするに過ぎない。

このような精神病理学的な天才論の進出は、明らかに価値概念としての天才概念の、漸次の衰退を意味するものであるが、ここで私たちが注意したいのは、この両者が単純な比例関係において、その歩調を合わせていたわけでは決していないという事実である。例えば、すでに触れた『美しき惑いの年』の中で、当時の若者たちが天才と疾病との共通性を、むしろ熱烈に希求するものであったという挿話を思い起こしていただきたい。すなわち、彼らは天才と疾病との共通性を、事実として認めた上で、つまりは意味として認めた上で、あえて価値観念としての天才概念を、その対極としての疾病という「隠喩」において（S・ソントグ『隠喩としての病』参照）、さながらファッションのように身にまといつかせんとしたわけである。その意味において、天才と疾病とは彼らにとって、いはば身体を内側から飾る衣装のごときものに他ならない。例えばカロッサ本人が、「われわれはまだあの鋭敏な嗅覚をもつメービウスについては何も知らなかった」のだとしても、そのことによって「健康と完全性の精華」たるゲーテへの愛好が、はたして彼らの中で如何ほどの失墜を被ったのかは、甚だ疑問であると言わざるをえない。

## 8

カロッサの語っているメービウスとは、もちろん、いわゆる病跡学の創始者としてのP・J・メービウスを意味しているが、彼がゲーテにおける「多数の病的症状」を暴き出し、これを一冊の著書（『ゲーテ』）として出版するのは1898年、折しも『美しき惑いの年』における主人公たちの学生時代に当たっている。当然、その個別的諸研究は1890年代より刊行済みであり、すでに触れたようなロンブローゾの『天才と狂気』のドイツ語訳と相まって、それが当時の社会にセンセーショナルな衝撃力を及ぼしていたことは、想像に難くない。例えば、この当時の時代状況を思い描くための一助として、ここに私たちがR・L・スティーヴンソンの『ジキル博士とハイド氏』を加えるならば、この当時の時代状況を包み込む世紀末の雰囲気、いささかなりとも掴み取ることができるかもしれない。当時のベスト・セラーの一冊であった『ジキル博士とハイド氏』の出版は1886年、ちょうどディルタイの「詩人の想像力と狂気」の同年に当たっている。

このような時代状況の中でディルタイが、あえて「詩人の想像力と狂気」を物語ったことは、その限りにおいては、多分に流行に則ったものである。しかし、その一面においてディルタイの、その論述の内容は明らかに「時代遅れ」であり、一種の「調停者的な役割」を演じていたに過ぎないとも、言えるのではなかったであろうか（H・G・ガダマー『真理と方法』）。ここに天才と規則との葛藤の歴史における、例えばカントの立場にも似た、位置づけを与えることも可能である。それというのもディルタイは、あくまでも天才が「病理学的な現象ではなく、むしろ健康で、完全な人間である」という主張に固執することになるからである。ただし、ディルタイにとっても天才は、ある意味においては狂気と類縁的で、一種の隣接的な現象であると見なしても差支えはない。このような天才と狂気、あるいは夢や幻覚や催眠との共通点を、ディルタイは「様々なイメージと、それらのイメージの結合の、現実の制約に拘束されない自由な形成」として、つまりは「様々な表象

を調整し、それらの表象を現実との明白で、適切な関係の内に保っている様々な制約からの独立」として特徴づけている。しかし、このように相互に類縁の作用が、「夢を見ている人や狂人や催眠状態にある者において、芸術家や詩人とは全く異なった種類の原因によって惹き起こされるという事実」こそ、この「詩人の想像力と狂気」において、ディルタイ自身が主張せんとした命題に他ならない。

そもそもディルタイにとって天才が、「決して病理学的な現象ではなく、むしろ健康で、完全な人間である」と規定されたのは、あくまでも天才が精神生活の既得の連関（獲得連関）に従い、そのイメージを自由に形成し、しかも合法則的に展開していくという点、そして自ずからの並外れた感性的組織力にも拘わらず、「その組織力から由来する美的な仮象を、打ち勝ちがたい現実性から分離するという点」においてのことである。言い換えるならば、「精神生活の最高にして最も困難な作業」は、このような精神生活の既得の連関と、様々な知覚や表象や感情との適合の機能であるが、この一種の調整装置が狂気、あるいは夢や幻覚や催眠の場合には停止し、いわば「様々なイメージが造作なく、恣意的に展開され、そして結合される」のに対し、このような連関が天才の場合には通常に作用し、ただ「結果として現実性の限界を超えた、イメージの自由な展開を惹き起こす」に過ぎない。

この点においてもディルタイが、天才を悟性と想像力（構想力）との適切で、幸運な関係と規定した、カントの継承者であったことは明らかである。概念や規則と調和しない想像力の独創性は、カントにとっても天才ではなく、ただの熱狂や狂躁に過ぎない。しかも、「極めて細心の理性的研究を事とするに際し、あたかも天才のように語り、天才のように判決を下すならば、全くもって笑うべきことである」とカントは主張する（『判断力批判』）。おそらくはディルタイにとっても同様に、このような熱狂や狂躁が、当時の彼の周囲に渦巻いていたことは、すでに触れたような様々な事態からも明らかではあるが、ここで私たちは更に今ひとつ、このディルタイの「詩人の想像力と狂気」の引き金となったであろう重要な因子を、付け加えておかななくてはならない。——それは1886年6月13日、つまりはディルタイの「詩人の想像力と狂気」のちょうど五十日前、ミュンヘンの近郊、スタンベルクの湖に、当時のバイエルン王、ルートヴィッヒ二世が狂死を遂げたという、いわば歴史上の悲劇に遡るものである。

想い起こすならば、この場において、私たちの先導役を果たしてくれたカロッサの『美しき惑いの年』が、その「ミュンヘン到着」という冒頭の一章において、この「溺死した王」と、その「王家の行末」を案じる「バイエルン国民の心」から、この青春の追憶を描き出していたことも、その意味においては、極めて印象的ではなかったであろうか。カロッサにとってミュンヘンという名は、「そのひびきだけで」、彼の心に「或る風変りな感じを呼び起」こすものであったが、それをカロッサは「さざなみがひたひたと寄せるようなひびき」と言っている。さながら私たちも、その「さざなみがひたひたと寄せるようなひびき」に誘われて、このルートヴィッヒ二世の溺死したスタンベルクの湖へと、その歩を進めることにしようではないか。そして、この段階から私たちの先導役を務めてくれるのは、カロッサの『美しき惑いの年』に替わり、鷗外こと森田太郎の「うたかたの記」の主人公たちである。——「ときは耶蘇暦千八百八十六年六月十三日の夕べの七時、バウリア王ルウドウィヒ第二世は、湖水におぼれて殞せられしに……」。